

*Коняхина Марина Сергеевна*

*Федеральное государственное казенное профессиональное  
образовательное учреждение «Московское военно-музыкальное училище  
Министерства обороны Российской Федерации»*

## МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРИЗАЦИЯ КУРСОВОЙ РАБОТЫ ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ «АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ»

### **Введение.**

Учебная дисциплина «Анализ музыкальных произведений» в Московском военно – музыкальном училище является одной из дисциплин в курсе теоретических и проходит в во втором полугодии (в восьмом семестре) четвертого (заключительного) курса. Основной задачей, стоящей перед преподавателем является качественное прохождение лекционно – теоретического и практического материала, с целью подготовки учащегося к выполнению самостоятельной аналитической работы по разбору произведений, исполняемых на выпускном государственном экзамене.

В нашей методической разработке, мы попытаемся наметить основные структурные компоненты, помогающие как преподавателю, так и учащемуся максимально эффективно выстраивать процесс обучения и прохождения материала, итогом которого является написание курсовой работы. Ведь «Многое можно обнаружить, подолгу вглядываясь и вслушиваясь внутренним слухом в нотный текст....., и пройти этот этап вживания в авторский замысел совершенно необходимо музыканту – исполнителю, ибо только так он сумеет



почувствовать себя свободным от накопившихся в его арсенале клише. В противном же случае чуда подлинного сотворчества не произойдет» (4).

### **Глава 1. Методы анализа музыкальных произведений.**

Слово анализ (от греч., разложение) в своем общем значении – есть процесс разъединения чего – то целого на составные части. «Музыка – искусство процессуальное, развертывающееся во времени и пространстве.... Две стороны музыки процессуальность и целостность, непрерывность и расчлененность – составляют нерасторжимое единство в классическом искусстве» (3). Это в полной мере можно отнести и в отношении анализа музыкального произведения. Ведь в процессе изучения того или иного музыкального произведения мы постоянно вынуждены разбирать его (произведения) эмоционально – смысловое содержание и жанровую природу, мелодику, гармонию, фактурные и тембровые свойства. Однако, разобрав на вышеуказанные составляющие музыкальное произведение, дальнейшим и окончательным итогом любой аналитической работы является объединение и оценка взаимодействия различных элементов и сторон целого, то есть – синтезирование. И так называемые общие выводы можно делать только на основе разностороннего аналитического подхода, где принцип подходов от частного к общему и, наоборот, от общего к частному «работает» в равнозначной мере.

Основной целью изучения учебной дисциплины «Анализ музыкальных произведений» является выработка у суворовцев необходимых навыков и умений в вычленении системных компонентов и выстраивание из них структур, лежащих в основе традиционных музыкальных форм. Синтезирование этих структур можно сделать только на основе значительного количества прослушанных и проанализированных музыкальных образцов. Поэтому так важно на каждом занятии давать учащимся слушать музыкальные



произведения, в которых характерные структуры будут максимально выпукло представлены.

Для наиболее быстрого и успешного прохождения материала от самого преподавателя требуется максимально свободное оперирование всем необходимым комплексом знаний и умений, в соотношении изучаемого и уже изученного. Для этого используем ряд методов:

1. опора на личное восприятие того или иного музыкального произведения, с раскрытием тех или иных эмоционально – образных характеристик;

2. определение и оценка исторических условий возникновения и написания музыкального произведения;

3. определение характерных жанровых и стилистических черт музыкального языка, каких – либо индивидуальных особенностей;

4. раскрытие формы произведений с помощью конкретных музыкальных инструментов: мелодия, фактура, гармония, динамика и т.п.

Необходимо научить учащихся выделять и систематизировать наиболее типичные для каждой формы интонационные обороты, чтобы впоследствии при изучении более сложных структур они (учащиеся) могли бы относительно свободно пользоваться приобретенными знаниями, умениями и навыками, прослеживая с их помощью как функциональные, так и формообразующие обобщения. Именно поэтому, так важен исторический аспект, поскольку именно он заключает в себе потенциальные возможности видения музыкальных форм в их движении, развитии и обновлении. «...Анализ конкретного произведения может быть эффективен только в том случае, если он осуществляется в контексте языка того стиля, к которому относится это произведение. Это не исключает (даже предполагает) исследования тех моментов, которые выходят за пределы устойчивых норм данного языка и составляют особенность разбираемого произведения» (2).



«Формы классицизма..., самая изученная область в науке о форме. Они легли в основу материала большинства учебников и учебных пособий по анализу музыкальных произведений. Образцы классической музыки превратились в хрестоматийный, обязательный для изучения набор примеров. Вместе с тем формы классицизма явились полигоном, на котором вырабатывались и оттачивались новые методы анализа, реализованные в новаторских трудах Б.В. Асафьева, Ю.Н. Тюлина, Л.А. Мазеля, В.А. Цуккермана, В.В. Протопопова, В.П. Бобровского, Е.В. Назайкинского, В.В. Медушевского, В.Н. Холоповой, Ю.Н. Холопова и других» (3).

Одним из действенных и результативных методов обучения навыкам анализа музыкальных форм является метод структурно – типологических сопоставлений, который можно еще обозначить методом сравнения (заметим, однако, если последнее возможно). При выборе компонентов музыкальной речи (как целых разделов, так и их фрагментов) необходимо, чтобы они могли бы быть между собой соразмерными. Поэтому важно решить на какой основе может быть выполнено сравнение: на основе структуры или на основе функции отдельных конкретных музыкальных единиц.

Большое значение отводится методу аудио – визуального развития суворовца. Без аудио – визуального навыка невозможно грамотное определение формы музыкального произведения. При этом, усложняются и задачи преподавателя, так как необходимо подготовить материал не только для зрительного и слухового анализа, но и продумать содержание тех вопросов и заданий к ним, которые могут помочь учащимся в сложной аналитической работе. Безусловно, все формы вопросов и заданий должны базироваться на основе принципа «от простого к сложному» - первого дидактического принципа всей педагогической практики.

Верно замечание М. Ройтерштейна сказанное в отношении содержания и формы в музыке «В первую очередь требует решения вопрос о соотношении формы и содержания. Поскольку само понятие формы в музыке употребляется



на разных уровнях (...«стройная и завершенная форма», «двойная трехчастная форма»), постольку и соотносить его с содержанием возможно лишь на соответственном уровне. Если речь идет о содержании произведения в целом, то и формой его будет вся совокупность музыкальных средств. Форма выражения образного развития и взаимодействия есть музыкальная драматургия произведения. Сама же музыкальная драматургия выступает в качестве содержания формы – конструкции, формы – структуры» (2).

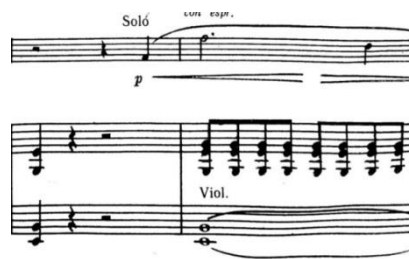
Разные музыкальные стили предполагают и разность аналитического подхода: целостность и расчлененность. «В теории музыки эти две стороны исследовались неравномерно. Предпочтение отдавалось то одной, то другой, что было связано с самой музыкальной практикой. Форма – кристалл как расчлененное целое более доступна анализу, нежели форма – процесс. Отсюда то ставшее традиционным предпочтение, которое в XIX веке отдавалось именно этой стороне формы. К тому же сложившиеся во второй половине XVIII века типовые формы инструментальной музыки, продолжавшие развиваться в XIX и XX веках, с их четкостью, ... и функциональной определенностью предполагали именно к такому виду анализа» (3). Об этом же пишет и М. Ройтерштейн «В музыке классико-романтической традиции тематический материал сразу или постепенно оформляется в целостное, в той или иной степени завершенное построение. Это тема.... Современные сочинения нередко отличаются рассредоточенным тематизмом, которому не свойственны ни структурная оформленность, ни ясная завершенность, однако остальными признаками тема она все - таки обладает, и в современной музыке тема со всеми ее свойствами продолжает выполнять важнейшие смысловые и конструктивные функции.... В процессе движения складывается общая композиция, форма произведения, - так что принципы тематического движения одновременно являются и принципами музыкального формообразования» (2).

Безусловно, цементирующим во всех разных аналитических подходах является мелодия. Именно благодаря ей образуются все звенья конструкции



целого. Мелодия «... служит стержнем запоминания музыки» (2). И в аналитической работе основным и на первый взгляд самым действенным так сказать разграничителем является именно новое тематическое образование, новое мелодическое построение. Например, вот как выглядит в курсовой работе данное высказывание: Концерт №1 Рихарда Штрауса (I часть)

Главная партия (Гл.п.) представляет собой период из двух предложений в тональности Es- dur, начинается октавным ходом соло валторны:



Уникальность побочной партии (П.п.) заключается в том, что Гл.п. и П.п. не имеют тонального контраста, П.п. изложена в той же тональности, что и Гл.п. (Es- dur). Побочная партия представляет форму делимого периода:



Промежуточная тема начинается в виде нисходящего соль-минорного хода трезвучия на акцентированном звучании:



Завершается первая часть концерта небольшим заключением, построенным на материале промежуточной темы разработки. По эмоциональному накалу заключение является кульминационной точкой всей первой части концерта. Оно (заключение) являет собой яркий и жизнеутверждающий ее итог:



Из предложенных выше примеров, мы четко можем проследить всю аналитическую канву, выполненную суворовцем, а самое главное, увидеть как и с помощью каких инструментариев учащийся находит формообразующие структурные единицы, какими средствами их описывает.

Несомненно, что выделенные нами методологические принципы являются так сказать вершиной айсберга по работе над анализом музыкального произведения. Не будем забывать о важной роли всех элементов музыкального языка и всех средств музыкальной выразительности, которые выступая в совместной деятельности и «складывают» в единое целое конструкцию сочинения. Но в нашей работе речь идет скорее о методологии в аналитической работе, нежели о ее детализационных составляющих.



## Глава 2. Комплектативность в структуризации курсовых работ.

В рамках учебной дисциплины «Анализ музыкальных произведений» мы знакомимся с разными и по стилистике, и по жанрам, не говоря уже про исторические эпохи произведениями. Основной целью нашей аналитической курсовой работы, на мой взгляд, должен быть всесторонний подход в решении различных задач, где «... критерии нормы весьма относительно. Они диктуются, прежде всего, исходным художественным замыслом: композитор вправе выходить за пределы исходной традиционной системы средств ради подлинного воплощения того, что именно он хочет выразить в своем творчестве. Вопрос здесь лишь в том, в какой мере автор понимает ту цель, ради которой он нарушает нормы уже существующей системы - ради самого средства или ради замысла, предполагающего именно данное средство» (1). Мы же в своей аналитической работе должны руководствоваться принципами понятности и наглядности представления материала. Приведем ряд наиболее характерных схем, некоторых произведений с которыми работают учащиеся.

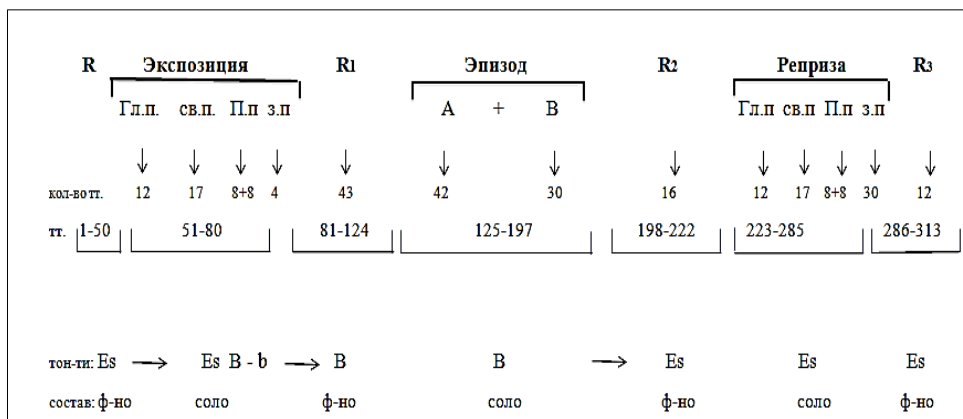
I часть «Концерта для тубы с оркестром» Э. Грегсона, построена в форме рондо-сонаты. В пользу этого говорит проведение главной партии после сольной экспозиции. В этой форме, безусловно, больше сонатности: наличие развернутого раздела разработки на материале главной и побочной партий. Конечно, первостепенное значение композитор отводит разделу главной партии, которая выполняет роль рефрена: главная партия проводится у оркестра 1-17 такты, далее ее проведение в партии солиста 19 – 29 такты, перед разработкой 58 – 68 такты, после разработки перед репризой 115 – 125 такты – все это свидетельствует об элементах рондальности в форме рондо – сонаты:

	Экспозиция					Разработка			Реприза		Кода
	Гл.п.	<i>codenza</i>	Гл.п.	Св.п.	П.п.	Гл.п.	на мат-ле	Гл.п.	П.п.	Гл.п.	
тт.	1-17	17-18	19-29	29-39	40-58	58-68	69-116	115-125	125-137	138-143	143-153
состав:	orc	solo	solo	orc	solo	orc	tutti solo	orc	solo orc	solo	orc solo
тон-ти:	C	C	C As C	C → G	G	C	Fes → g G → G D → As	C	C → Es	D → D	C



Уникальностью концерта является наличие двух каденций в начале и в конце произведения.

I часть «Концерта для кларнета Es – dur» Ф.Крамаржа тяготеет к стилистике концерта промежуточной эпохи не только из-за вставок ритурнелей, но и благодаря отсутствию разработочного развития. Форма данного концерта схематично может быть представлена так:



Аналитический разбор «Концерта – Каприччио на тему Паганини для саксофона с оркестром» Г. Калинковича:

Тема	1 Вариация				Связка	2 Вариация				
a a1 b b1	a a1 b b1						a a1 b b1			
т.т.: 1-4 5-8 9-16 17-24	25-28 29-32 33-40 41-48					49-56	57-62 63-68 69-76 77-84			
состав: solo solo solo solo	solo solo solo solo					tutti	solo solo solo solo			
тон-ти: D D D D	D D D D					F	D D D D			
Связка	3 Вариация				4 Вариация (связка)					
	a a1 b b1					a a1 b b1				
т.т.: 85-92	93-96 97-100 101-108 109-116					117-120 121-124 125-128 129-132				
состав: tutti	solo solo solo solo					tutti tutti tutti tutti				
тон-ти: F	D D D D					f f f f				
5 Вариация (простая 3х частная репр.)					6 Вариация (простая 3х частная репр.)					
a	связка	b	связка	a1	вступление	a	b	a1		
т.т.: 133-156	157-160 161-174 175-176 177-180					181-182 183-194 195-216 217-229				
состав: solo tutti solo tutti solo	tutti solo solo solo					tutti solo solo solo				
тон-ти: d f d f d	d f d f d					Des B B B				

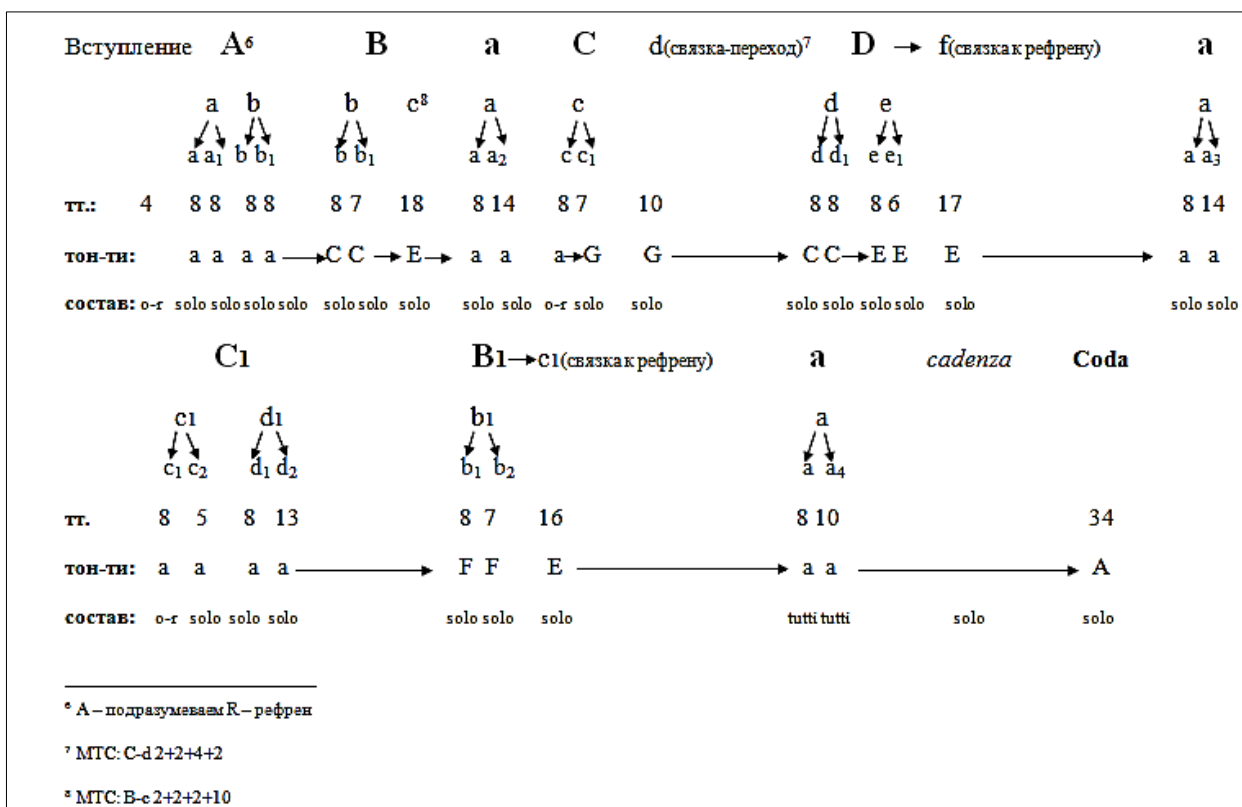
7 Вариация (простая 3х частная)			Каденция	8 Вариация (простая 3х частная репр.)					
	a	b	a		вступление	a	связка	b	a1
тт:	230-247	248-269	270-284	285-302	303-306	307-330	331-332	333-348	349-358
состав:	tutti	solo	tutti	solo	tutti	solo	tutti	solo	solo
тон-ти:	f	d	f	G	B	G	B	G	G

9 Вариация (период)						
	Вступление	a	a1	b	b1	кода
тт:	359-365	366-369	370-373	374-381	382-388	389-434
состав:	tutti	solo	solo	solo	solo	solo
тон-ти:	D	D	D	D	D	D

Рассматривая музыкальную форму произведения необходимо соотнести жанровые особенности концерта, каприччио и структуру формы, являющуюся «Темой с вариациями». В развитии музыкальной ткани произведения очень ярко проявляется основной принцип жанра концерта – диалог и взаимодействие солиста с оркестром, а определение «Каприччио» углубляет представление об образно-тематическом развитии. Учитывая изменчивость и разнообразие композиционных схем этого жанра на протяжении ряда исторических эпох, главной сохранившейся особенностью является близкое к фантазии строение разделов, со своенравными, прихотливыми сменами настроений, разнообразием движения, интонационными приемами, блеском и динамизмом развития. Музыкальная форма данного «Концерта – каприччио» опирается на достаточно устойчивую структуру – это тема с вариациями, где при помощи вариационности, как постоянной изменчивости, раскрывается заложенный композитором образный строй музыки.

Форма «Интродукции и рондо – каприччиозо» К.Сен-Санса может быть решена следующим образом:



Композитором не случайно данное сочинение названо «Рондо-каприччиозо». «Каприччиозо» подчеркивает романтическую стилистику К. Сен-Санса, а «Рондо» - придает структурную определенность и целостность всему произведению. В выше представленной схеме нами обозначен раздел рефрена как А (см. сноску). Так как композитор является ярчайшим представителем эпохи романтизма, то каждое проведение рефрена им решено по-разному.

«Рапсодия» Э. Боцца написана в контрастно-составной форме, где I и II разделы выдержаны в простой трехчастной форме, III раздел - в простой двухчастной форме, IV и V разделы - в форме периода. Схематично форма данного произведения может быть представлена следующим образом:

<b>Вступление</b> (Maestoso)	<b>→ I раздел</b>	<b>связка-переход</b>	<b>II раздел</b> (Moderato)	<b>Вступление</b> (Allegro moderato)	<b>→ III раздел</b> →
	a		b	c	связка-переход d
	a b c		a b c	a a <sub>1</sub>	
<b>тт.:</b>	6	8 7 7	1	5 7 9	3 8 8 4 19 6
<b>тон-ти:</b>	f	f f f	As	As-Ges-A-G-B-As-C-As	Es Es Es Es Es Es
<b>состав:</b>	solo	solo solo solo	piano	solo solo solo	piano piano solo piano solo piano
	<b>→ IV раздел</b> (Moderato)	<b>Вступление</b> (Tempo I)	<b>→ V раздел</b> (Con moto)	<b>связка-переход</b>	<b>Заключение</b>
	e		f		
	a a <sub>1</sub>		a b		
<b>тт.:</b>	9 9	4	8 5	4	6
<b>тон-ти:</b>	Des Ces	cis	cis cis	Es	Es
<b>состав:</b>	solo solo	piano	solo solo	piano	solo

«Цыганские напевы» Пабло Де Сарасате написано в контрастно – составной форме где:

I часть – простая 2<sup>x</sup>-частная форма;

II часть – период;

III часть – включает в себя две формы: форма 1<sup>го</sup> плана – вариации, а форма 2<sup>го</sup> плана – простая 2<sup>x</sup> - частная форма:

<b>Вступление</b>	<b>I часть</b>	<b>II часть</b> вступл. → a	<b>III часть</b> вступл. d b
	a + b	a	
	a a <sub>1</sub> b b <sub>1</sub>	d +  d:	
<b>тт.</b> 12	8 + 7 8 + 8	4 8 + 8	4 9 6
<b>тон-ти:</b> c - moll	c - moll	c - moll a - moll c - moll	a - moll
<b>состав:</b> tutti	tutti	piano - solo tutti tutti	piano - solo tutti tutti
	<b>I-вариация</b>	<b>II-вариация</b>	<b>III-вариация</b>
	a1 :   c:	a2 :   b1 :	d e c1 + c2 b
	a1:   :c:	a2:    b1:	d1+d2
<b>тт.</b>	8 8	6 6	6+6 8 8 + 14 6
<b>тон-ти:</b>	a - moll	A - dur	a - moll a - moll
<b>состав:</b>	tutti	tutti	tutti tutti

Большие сложности вызывает схематичное оформление современной музыки для ударных инструментов. Предлагаем интересное, на наш взгляд,

решение данной задачи на примере музыкальной композиции «ParadeonStyle`s», которая была написана специально для ударной установки. Это произведение содержит в себе четыре различных жанра: Jazz - Fusion, a'capella, Funk и Latin music. Все они (жанры произведения) разнообразны не только по характеру аккомпанемента, но и отличаются способами ритмов на ударной установке. Здесь соединены композиции выдающихся барабанщиков: Dave Weckl, David Garibaldi, Tony Royster Jr. Схематично данное произведение мы решили представить следующим образом:

**Jazz - Fusion**

Вступление    A            A1            B            A1            B            C

т. 4            4            4            8            4            8            8

**a · capella**

Вступление            A                            B                            C

т. 3                    8 + 4                    4                            8

**Funk**

Вступление

A                    A => A1                    A2                    B

т. 6                    8 + 4                    4                            8

**Latina music**

A                    B                    C                    A                    C1

т.                    8                    8 + 8                    8                    8

Мы постарались представить методологическую структуризацию наиболее часто встречающихся форм, тем самым затронули основные

компоненты и концертной формы, и формы вариации и рондо, и самой объемной для анализа контрастно – составной формы.

### **Заключение**

«Классическая музыка в тесном смысле слова, венская классика и классическая форма в широком смысле слова – это не только история, это живая музыкальная практика сегодняшнего дня. Вместе с музыкой барокко и Ренессанса..., профессиональным искусством эта музыка – духовное богатство человечества..., воспитывающая человека в человеке» (3). Именно поэтому так важен не формалистический подход в области аналитической работы (пусть даже на ученическом уровне) по написанию курсовой работы. Необходимо максимально приблизится (насколько это возможно) к точности в определениях не только самой структурной единицы схемы анализа, но и к ее описательной составляющей. Нужно побуждать у суворовцев стремление как к образно – эмоциональным аспектам в написании работы, так и уделять должное внимание раскрытию замысла произведения, заложенного композитором. Последнее достигается тогда точно, когда учащийся имеет четкое представление, как о биографических данных композитора, так и о его произведениях, поскольку понять стилистику композиторской техники только по одному произведению не является правильным и точным подходом в аналитической работе.

Проследить процесс создания того или иного сочинения – это цель всей курсовой работы. Необходимо стремиться в этой обязательной части программы согласно федеральному государственному образовательному стандарту третьего поколения по учебной дисциплине «Анализ музыкальных произведений» к максимальному погружению суворовца в ту историческую эпоху, в которой создано то или иное произведение. Тем самым мы затрагиваем очень важный аспект всего музыкально – профессионального образования суворовца, так как, исполняя данное сочинение в классе по специальному инструменту, анализируя его же на учебной дисциплине «Анализ музыкальных



произведений» происходит важное синтезирование предметов в курсе ФГОС МВМУ, что само по себе свидетельствует о синкретичном подходе в образовательном процессе.

Поиск новых механизмов и их функциональных подходов - вот, на мой взгляд, основная задача, стоящая перед преподавателем, ведущим курс анализ музыкальных произведений.



## Список литературы

1. Денисов А.В. Гармония классического стиля. С-П.: Композитор, 2004. с.4
2. Ройтерштейн М.И. Основы музыкального анализа. М.: Владос, 2001. с.82, 32, 101-102, 36.
3. Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма. С-П.: Композитор, 1998. с.3, 6, 5.
4. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: Владос, 2004. с.230.

